

« Une représentation une fois pour toutes et pour toujours » ? *Un cirque passe de Modiano et Des gens qui passent* de Nahum

Dervila Cooke

Saint Patrick's College, Drumcondra (Dublin City University)

Résumé

Cet article analyse les aspects les plus réussis du film d'Alain Nahum *Des gens qui passent* (2009), en tant qu'adaptation fidèle à l'esprit d'*Un cirque passe* (Modiano, 1992). Nahum réussit à créer « le climat Modiano » à travers une attention aux personnages, aux objets, aux couleurs, et à la lumière, entre autres procédés. L'article analyse également des transpositions et des résonances – surtout avec l'univers modianien mais aussi avec Godard. La disparition qui est au cœur de l'histoire est cependant plus complexe dans le roman, et l'aspect familial est moins complet dans le film. Nous analysons ces pertes à travers l'idée de dédoublement. Nous nous penchons également sur la présence importante, quoique subtile, des années noires dans le texte, aspect moins appuyé dans le film. Le poids symbolique du chien, absent du film, est examiné, ainsi que la présence des voitures et du cirque. Suivant l'exemple de Morris (2000) et de Nettelbeck (2006), les

techniques cinématographiques du roman sont étudiées, surtout celles de la transcription de « scènes », de la surimpression, du fondu, et des sauts temporels. L'article souligne cependant les aspects romanesques de ces techniques telles que Modiano les pratique, ainsi que la relation du narrateur avec les deux arts dont il est passionné : l'écriture et le cinéma.

Mots-clés

Modiano, Nahum, adaptation, cinéma, cirque, voitures, disparition, dédoublement.

Dans son excellent article sur l'adaptation cinématographique (source électronique), Jean Cléder cite des propos de Marguerite Duras qui semblent condamner la tendance du septième art à « figer » l'image que nous avons des personnages et des objets en leur donnant une apparence fixe, que Duras décrit comme « une représentation une fois pour toutes et pour toujours ». Toujours dans cet article, Cléder rappelle que Flaubert a refusé d'accepter que ses textes comportent des illustrations, comme on voit dans une lettre à Ernest Duplan du douze juin 1862 où il déclare qu'« une femme dessinée ressemble à une femme, voilà tout [...] tandis qu'une femme écrite fait rêver à milles femmes ». Dans cette optique, l'image semble décevoir, voire ôter la capacité d'imagination à celui à qui

l'image picturale ou cinématographique est « imposée ». Malgré ces défis, Alain Nahum, réalisateur du film *Des gens qui passent* (2009), avec son scénariste Jacques Santamaria et leur directeur de la photographie Yves Lafaye, sont parvenus à respecter le flou et le mystère qui nimbent *Un cirque passe*. Selon Véronique Cauhaupé, « Comme le roman, le film effleure plus qu'il n'impose » (2009 : 7). L'objectif de cet article est d'analyser les aspects les plus réussis du film, ainsi que sa fidélité à l'*esprit* du roman, sinon à la lettre, mais aussi d'en examiner les pertes inévitables. Même si *Un cirque passe*, comme presque tous les textes modianiens, se lit en moins de cinq heures, il est impossible de rendre *tout* d'un roman en quatre-vingts minutes de cinéma ou de télévision, surtout quand, comme avec tout texte de Modiano, les pages sont remplies d'indices à démêler et de pistes à suivre pour le lecteur-détective.

Si, selon la célèbre formule d'Alexandre Astruc (1948), l'outil du cinéaste est sa « caméra-stylo », le réalisateur est un créateur au même titre que l'écrivain. À plus forte raison, alors, le cinéaste-adaptateur doit être considéré comme un artiste créateur. André Bazin, dans sa défense de l'adaptation, « Pour un cinéma impur » (1952), soutenait que le cinéma avait la capacité de se fondre dans d'autres formes artistiques en les spatialisant. Plusieurs adaptations des récits de Modiano ont cependant moins réussi dans leur tentative de donner de la consistance cinématographique aux figures modianiennes (Les

deux autres adaptations, ou films inspirés par Modiano, qui sont disponibles en DVD sont *Le Parfum d'Yvonne*, 1994 et *Te Quiero*, 2001). Le « ton Modiano » semble difficile à capter. D'abord, comment rendre l'intériorité de la voix narrative à la première personne – si typiquement modianienne –, sans employer la technique souvent un peu lourde de la voix-off ?¹ Et si le cinéaste veut présenter un récit plus ou moins linéaire, comment traduire la temporalité floue qu'affectionne l'auteur, avec ses sauts, ses coupes et ses surimpressions ? De manière plus générale, comment rendre l'ambiguïté modianienne, ce mélange de rêve et de réalité, de dédoublement et d'oppositions, de tragédie et d'humour ? Comment transmettre le sentiment diffus de culpabilité et de peur ? Toujours est-il que le film de Nahum (disponible maintenant en DVD chez dorianefilms.com) réussit la plupart de ces épreuves. Commençons alors par considérer les aspects les plus réussis des *Gens qui passent*.

Une fidélité travaillée

Dans un entretien récent, Santamaria dit qu'il espère toujours dégager les « lignes de force » du texte à adapter (2009 : 7). Nahum, lui, vise à rester fidèle au « climat » du livre (voir son entretien dans le présent volume). En évoquant le « climat Modiano », nous pensons également à sa célèbre « petite musique » (souvent ironisée par l'auteur lui-

même) et au jazz envoûtant, mystérieux qui constitue une grande partie de la bande sonore du film. Dans un des entretiens des boni du DVD, Laura Smet, qui joue le rôle de Marie (Gisèle dans le roman), insiste beaucoup sur la notion d'« atmosphère », mot modianien s'il y en a. *Des gens qui passent* réussit à évoquer le « climat Modiano » en partie à cause de l'atmosphère créée par ses deux jeunes acteurs. Smet et Théo Frilet – prix de la révélation masculine, onzième festival de la fiction TV de La Rochelle (2009) – ont des visages qui nous hantent. La présence assez douce de Jean, le jeune héros modianien, est complétée par le visage un peu plus sévère de Marie. La jeunesse prématurément assombrie de Jean est renforcée par le contraste entre le visage ouvert de Frilet et son expression légèrement mélancolique, pensive, ainsi que par son corps à la fois frêle et solide. La complicité instable entre Jean et Marie nous rappelle le mélange d'euphorie et d'anxiété associé aux autres jeunes couples dans l'œuvre. Leur sexualité assez discrète est mieux rendue que dans *Le Parfum d'Yvonne*, où des scènes explicites détonnent avec l'univers modianien. Pour compléter l'atmosphère, Nahum crée un climat de menace en donnant une présence forte à la guerre d'Algérie : le film est explicitement situé en 1961 et Marie meurt dans une voiture piégée, technique privilégiée du FLN.

Chez Modiano il est souvent question de « lumière », que ce soit la « lumière naturelle » recherchée par le photographe Jansen pour transmettre l'âme de ses sujets

dans *Chien de printemps* (1993), la lumière de contre-jour sur lequel se dégage les silhouettes des personnages, les lampes crues des interrogatoires de commissariat, les veilleuses vacillantes ou brutales des dortoirs de collège, les enseignes luisant dans la nuit parisienne. Pour ce qui est d'*Un cirque passe*, Michèle Breut (1993) a noté l'importance de la lumière artificielle, et de la lumière nocturne, comme ces lampadaires du quai Conti qui projettent un rai de lumière au plafond de l'appartement où campent Jean et l'ami de son père, Grabley (Modiano, 1992 : 122). Nahum et son équipe ont beaucoup travaillé la lumière de la nuit dans *Des gens qui passent*, où les couleurs sont à la fois intenses et sombres, faisant ressortir la peau lumineuse des deux jeunes. Rappelons également l'importance de la lumière *intermittente*, comme celle des projecteurs des bateaux-mouche qui entre également dans l'appartement – aussi bien dans le film que dans le roman – ou encore celle de l'autre projecteur, inventé par Nahum, montrant des images de la famille de Jean en noir et blanc.² Ce projecteur, qui fait danser les images du passé de façon fragmentée, est, comme tout art *photo-graphique*, une manière de dessiner avec la lumière. Fidèles à l'esprit des récits de Modiano, Nahum et Santamaria ont pris soin de rehausser l'importance des photographies dans l'intrigue, surtout celles de l'homme à trahir et de Marie au café près du Cirque d'hiver. L'image la plus frappante est un coup

de génie : la scène de la caméra amateur au bassin du Luxembourg où un enfant fait semblant de tuer son père, qui fait semblant de mourir...

Les touches ironiques – et postmodernes – se voient aussi dans d’autres clins d’œil du film. Nous apprenons assez tard dans le roman que le jeune protagoniste rêvait d’écrire, indice typiquement modianien qui nous signale les aspects autobiographiques du texte (Modiano, 1992 : 135, 143).³ Dans le film, la mise en abyme du cinéma fonctionne de la même manière, car les images de la caméra amateur inventée par Nahum reflètent le projet plus vaste du réalisateur. En parlant du roman, Morris (2005) a remarqué une référence intertextuelle à Godard dans *À bout de souffle* (1960), où les protagonistes veulent s’enfuir à Rome. Dans le film, la ressemblance au film de Godard est encore plus frappante, avec la présence très visuelle des gangsters et des voitures. Une scène dans le film confirme que cette ressemblance est voulue : au café, juste avant que Jean n’annonce son projet de partir à Rome, Marie passe son doigt sur ses lèvres, dans le fameux geste de Jean-Paul Belmondo et de Jean Seberg. En bon modianiste, Nahum a également inclus d’autres références intertextuelles, dont une des plus visibles se manifeste en la personne d’Hippolyte Girardot qui joue le personnage de Grabley, sorte de père de substitution pour Jean (« la doublure de mon père, son factotum » : Modiano, 1992 : 26). Si nous nous rappelons que Girardot avait déjà joué le rôle du jeune héros Chmara du *Parfum*

d'*Yvonne*, les frontières entre ce « père » et son fils s'estompent, comme dans tous les textes où les identités des représentants fictionnels d'Albert et de Patrick Modiano se brouillent.⁴

Autre aspect réussi : la matérialité du film qui ressort des objets mis en scène. Nahum et Santamaria accordent une attention particulière aux voitures – comme il se doit dans ce récit où, de manière un peu surprenante pour Modiano, l'on circule plus en automobile qu'à pied. Glissant à travers la lumière nocturne, elles occupent tout l'espace dans certains des plans. Les valises – fidélité aux romans oblige – constituent d'autres conteneurs-fétiches, et restent souvent fermées pour appuyer l'atmosphère de mystère. Mais ce sont surtout les téléphones qui font appel à l'imaginaire du spectateur, avec leur sonnerie grêle et insistante dans des lieux quasi-déserts. Comme dans les récits modianiens, ils constituent un fil de réseau pour les membres épars d'un petit groupe, avec toutefois un fort air de menace, et transmettent souvent un sentiment fantomatique de liens coupés – cette « sensation déchirante de liens tranchés nets et de vide » évoquée par le protagoniste du roman – (Modiano, 1992 : 46). Vers la fin du film, Jean et Marie quittent l'appartement du quai Conti pendant qu'un téléphone sonne, avant que Jean ne le renverse sans y répondre. Ce geste appuie la notion de *disparition*, souvent lamentée par les narrateurs modianiens, mais fréquemment recherchée par eux également.

Les décors et les costumes du film sont, eux aussi, tout à fait modianiens. Plusieurs critiques ont souligné le vide de l'appartement du quai Conti dans *Un cirque passe* (Morris, 1996 : Meyer-Bolzinger, 2010). Dans le film, les hauts plafonds de l'appartement font résonner les échos du passé, surtout quand Jean et Marie visionnent ensemble les films d'enfance. Cette touche est encore plus poignante quand nous nous souvenons des jeux enfantins de Rudy et de Patrick Modiano dans ce même appartement. Les lieux de passage si typiques de l'auteur (hôtels, cafés) sont également fidèles au poste. De même, les vêtements d'époque – et surtout l'imperméable couleur rouille de Marie dans le film – marquent la mémoire. Colette Camelin (2010) a consacré un article utile à l'importance des objets vestimentaires chez Modiano. *Un cirque passe* ne fait pas exception à cet égard, surtout en ce qui concerne les manteaux, si nous pensons à l'imperméable de Gisèle, à son manteau de fourrure, ou à un des bons amis du père qui est presque réduit à une pelisse et un blazer (Modiano, 1992 : 109). Seul bémol : alors que dans le roman, le manteau bleu marine du père revient de manière insistante, le film ne le montre qu'en noir et blanc, dans les films d'enfance.⁵

Nous l'avons vu : le cinéaste est un créateur tout autant que l'écrivain, et les transpositions de Nahum sont tout aussi intéressantes que les aspects auxquels il reste plus fidèle. Prenons l'exemple de la couleur. Dans le roman, la couleur bleu domine. Les

yeux « bleu pâle » de Gisèle évoquent les boiseries bleu clair que tout lecteur modianiste associe à l'appartement du quai Conti. La couleur plus foncée des meubles recouverts de « velours bleu nuit » qui trônaient jadis à l'appartement, reflète le bleu du manteau du père. Dans le roman également, ce bleu est repris dans le bleu du manteau de l'homme trahi à Neuilly et du complet du patron du café près du Cirque d'hiver, et dans le bleu marine de la voiture prêtée par Jacques de Bavière, qui semble appartenir à Ansart. Dans le roman, le rouge est présent à travers le nom du club (« La Tomate ») où travaille Sylvette, amie stripteaseuse de Grabley, le divan rouge chez Ansart, les fauteuils de velours rouge du cinéma du Maillot Palace, les ramages grenat du vieux canapé, et la grenadine que boit Gisèle. Notons que cette boisson enfantine rappelle encore une fois l'ère du bonheur avec Rudy. Dans le film, le rouge est surtout mis en avant dans l'imperméable couleur rouille de Marie, mais est repris dans les meubles de l'appartement quai Conti, le divan chez Ansart, le Moulin Rouge à Pigalle, et surtout dans le sang du cadavre de Grabley. Mais les associations *intratextuelles* de couleur ont une présence dans le film aussi. La voiture conduite par Marie est gris perle, pas bleu marine, mais cette couleur s'assortit au gris de son manteau de fourrure et au gris marron de ses gants. D'autres transpositions réussies incluent les paillettes du spectacle chantant de Sylvette, une représentante « artiste » de Luisa Colpeyn, la mère actrice de Modiano. Ce

spectacle n'est pas décrit dans le roman car Jean et Gisèle n'y entrent pas à cause du chien. Nahum a néanmoins raison de nous montrer le spectacle de Sylvette, ne serait-ce que pour appuyer la présence indirecte de la mère du protagoniste, qu'il fait figurer dans les films de la caméra amateur comme actrice sortant d'un spectacle avec des fleurs et flirtant avec la caméra.

Chez Modiano, tout nom peut être un pseudonyme, comme le suggère le protagoniste d'*Un cirque passe* dans ses réflexions à propos du nom de Jacques de Bavière (Modiano, 1992 : 60). Les noms choisis par Nahum et Santamaria – Jean, Marie et, bien-sûr, Patrick pour le « frère » de Marie – résonnent avec tous les autres Jean, Marie et Patrick de l'œuvre, à l'instar des Jean, Lucien, Gisèle et Suzanne du roman. Mais un aspect du texte – son insistance sur la topographie – se perd avec le surnom du protagoniste du roman : Obligado, absent du film. Dans le roman, Jean est doté de ce surnom par Grabley, à cause de sa connaissance encyclopédique des rues de Paris. Jean savait que le nom de la station de métro Obligado, près du cinéma de l'avenue de la Grande Armée, et donc associé avec la « zone » du père du dix-septième arrondissement, avait été remplacé par le nom d'« Argentine », résonance tout aussi paternelle. Le protagoniste du roman porte ainsi le nom d'une station disparue, comme s'il faisait corps avec la ville de Paris – et aussi un peu avec son père. Dans le présent volume, Nahum

déclare que Paris est un personnage du film, et il est vrai que les lieux et les rues de la ville reçoivent une attention particulière. Cependant, la spatialisation et la concrétisation opérées par le cinéma sont finalement trop simples et directes pour rendre la complexité de la relation modianienne avec l'espace urbain parisien.

Il est utile de rappeler ici la phrase-clé du roman citée plus haut : « Les détails topographiques ont un drôle d'effet sur moi : loin de me rendre l'image du passé plus proche et plus claire, ils me causent une sensation déchirante de liens tranchés net et de vide ». Ces « détails topographiques », sous la forme de noms de rues, sont énumérés dans le roman comme une litanie. Leur dynamique de présence-absence et de matérialité abstraite est un aspect quasi-impossible à montrer au cinéma. De même, l'importance du plan de Rome n'est pas appuyée dans le film. Toujours est-il que la séquence d'ouverture du film évoque un peu de la présence-absence contenue dans les noms de rues – ce mélange d'air, de vent du passé et de matériaux durs. Nous y voyons une série de plans de passants sur le viaduc du pont de Passy, au dessus duquel passe le métro aérien. Certains ont des silhouettes fantomatiques, et tout se fait sur une musique de jazz aux notes éphémères.

La question familiale

En évoquant l'idée de présence-absence, il est utile de rappeler que la dédicace d'*Un cirque passe* est « Pour mes parents ». Étant donné que le père et la mère du roman sont décrits comme des « parents [qui] vous négligent complètement » (Modiano, 1992 : 134), cette dédicace peut paraître tant soit peu amère. En réalité elle est même un peu incomplète, vue l'importance considérable des liens *fraternels* dans le roman. C'est un aspect par lequel le film, en condensant le roman, ne parvient pas à rendre toute la densité subtile du texte écrit. Ce manque est partiellement compensé, il est vrai, par l'attention et le poids que Nahum et Santamaria accordent aux souvenirs d'enfance de Jean, remontant encore plus loin que le roman, jusqu'à l'âge de 6 ans. Mais dans les images de la caméra amateur, il n'y a pas de mention du petit frère. Les seules allusions à l'idée d'avoir un frère ou une sœur se voient quand Marie – comme la Gisèle du roman – présente le protagoniste comme son jeune frère, et quand Marie prétend que l'image dans le café près du Cirque d'hiver est une photographie de sa sœur. Il est vrai que le frère de Modiano ne figure pas ouvertement dans le roman, mais sa présence s'y fait sentir à travers une série d'indices modianiens, surtout à travers la figure du chien, malheureusement absente du film. Chez Modiano, le motif de la jeune fille perdue sert souvent d'image-écran pour la mère négligente mais aussi pour transmettre le choc de la mort du frère, surtout quand,

comme dans *Un cirque passe*, elle porte un manteau de *fourrure*.⁶ Le chien du roman – un labrador comme le Choura des albums de jeunesse, mais noir cette fois-ci – se nomme Raymond, allusion à la fois à Raymond Queneau qui aimait tant les chiens et les promenades dans Paris, et, par la lettre initiale, au frère compagnon, Rudy.⁷

Bruno Blanckeman a remarqué que l'accident chez Modiano – souvent un accident de voiture – provoque « une double cassure », celle de la violence infligée à une personne aimée et le sentiment douloureux de la survivance (2009 : 79). Ces deux sentiments s'appliquent à la mort du frère. C'est dans cette optique que nous pouvons déchiffrer la mort de Gisèle dans le roman. La « double cassure » se fait aussi sentir dans le film, mais fait alors moins penser au frère perdu, peut-être à cause de l'absence du chien, qui fait souvent figure de compagnon pour les narrateurs modianiens. Chez Modiano, la voiture est fréquemment un objet lié à la mort, au moins depuis *Quartier perdu* (1984), où le fantôme de Georges Maillot circule dans les rues de Paris la nuit dans une Lancia blanche. Mais c'est surtout depuis *Dimanches d'août* (1986) et *Vestiaire de l'enfance* (1989) que l'on voit des accidents de voiture fatals au cœur des récits modianiens. Dans *Vestiaire de l'enfance* le narrateur s'accuse du crime de « non-assistance à personne en danger » (Modiano, 1989 : 51, 98). Dans d'autres textes, l'accident de voiture peut provoquer un choc bénéfique (*Accident nocturne* : 2003), ou

simplement évoquer l'atmosphère de l'époque en question, comme dans la Coupe Houlignant de *Villa triste* (1975). Avant tout, souvenons-nous que dans *Remise de peine* (1988), le récit où la relation fraternelle est la plus explicite, le décès du frère – évoqué seulement dans la phrase « j'ai perdu mon frère » – est symbolisée par la disparition de l'auto-tamponneuse vert pâle du jardin de la rue du Docteur Dordaine où les deux enfants jouaient ensemble.⁸ Dans *Un pedigree*, l'auteur fait deux remarques intéressantes : d'abord que Rudy et lui avaient une chienne appelée Peggy qui s'est fait écraser par une voiture, et que c'est dans une voiture que son père lui a annoncé la mort de Rudy, à l'âge de douze ans (Modiano, 2005 : 112, 44).⁹

La disparition qui marque cette histoire est donc – du moins en partie – liée à la mort du frère. Le vague sentiment de culpabilité ressenti par Jean à cause de sa trahison de l'homme au manteau bleu marine peut être associé au syndrome du survivant de l'auteur. Là encore ce sont les mots et les phrases du roman qui, le mieux, font naître les échos intertextuels des autres textes modianiens. Mais cet homme au par-dessus bleu marine évoque aussi le père du narrateur, non seulement à cause de son manteau, mais aussi par sa disparition. Dans le roman, la présence-absence du père est tout aussi réelle que celle du frère, et une série de pères de substitution parcourt le texte, dont les principaux sont Ansart, l'antiquaire Dell'Aversano, et Grabley. Dell'Aversano donne des

conseils de père au jeune homme, alors que Grabley – cette « doublure » du père – partage le manque de solidité d'Albert (Modiano, 1992 : 134, 26, 112). C'est le personnage d'Ansart qui joue le rôle paternel le plus significatif, du moins dans le roman. Comme Albert Modiano, il est né au dixième arrondissement de Paris, fréquente les parages de Neuilly et le dix-septième arrondissement, parle avec un léger accent faubourien, prend un ton « paternel » avec Jean, et a aménagé un ancien garage en appartement (Modiano, 1992 : 126, 73, 75, 47). Malgré l'importance moindre accordée à Ansart dans le film, Nahum et Santamaria réussissent à évoquer le mystère qui entoure le père tout en suggérant son importance dans la vie de Jean. La dernière image du film est tirée des souvenirs de la caméra amateur au bassin de Luxembourg et montre le père au bassin, vu presque de dos, caché dans un chapeau et un manteau. Comme pour souligner son importance, cette image occupe toute la partie droite de l'écran pendant que le générique se déroule.

À part certains liens que tisse le film (fuite de Marie, fuite du père, fuite de Jean ; liens entre Marie et le père à cause de leur fréquentation de malfrats ; liens d'artiste entre Sylvette et la mère de Jean), les dédoublements sont plus en évidence dans le roman, sans doute car le lecteur habitué au poids des phrases apparemment légères de Modiano y est plus attentif. Jacques de Bavière habite au numéro 22 de sa rue, et Ansart est née un 22

janvier (Modiano, 1992 : 88, 126). Gisèle connaît des bâtiments à double issue, comme la figure du père dans d'autres récits modianiens (Modiano, 1992 : 54). De même, l'association Sylvette/Gisèle/Luisa Colpeyn est plus claire dans le roman que dans le film, car le narrateur remarque que le club de striptease où paraît Sylvette se situe près des salles à Pigalle où travaillait la mère de Jean (et de Modiano). D'ailleurs, Jean dîne avec Gisèle au Gaverny, où il venait parfois avec sa mère (Modiano, 1992 : 119). Il est vrai que, même dans le film, Sylvette et Marie sont liées par leurs « métiers » : car Grabley a fait la connaissance de Sylvette dans une boîte de striptease et Marie a travaillé comme prostituée. Mais ce n'est que dans le roman (et là encore seulement si nous connaissons la relation de Modiano avec sa mère) que nous comprenons pleinement la dynamique de la mère comme objet d'amour – à travers les femmes aimées de Gisèle/Marie – et comme objet de haine/vengeance, dans le travail humiliant de Sylvette – cette « bête de cirque » (Modiano, 1992 : 114).¹⁰

Temps et histoire

Comme tout roman de Modiano, *Un cirque passe* joue avec la temporalité et les dates. Le parti pris de Nahum a été de faire son film sans flashback, et d'utiliser les images du projecteur pour souligner l'importance de l'enfance de Jean. Il y a cependant une

prolepse ou un flashforward à la fin du film, où nous voyons Jean dans un café parisien une dizaine d'années après l'accident de voiture, buvant une menthe à l'eau en l'honneur de Marie. Cette séquence est agréablement modianienne, car elle rend possible l'idée que tout le film n'est qu'un souvenir. Dans le roman, la temporalité est plus complexe, avec au moins cinq niveaux temporels dans la vie de Jean : l'époque de ses onze ans dans le café des Champs Elysées avec son père, la soirée à Rome avec le père quand il avait quinze ans, les événements avec Marie à dix-huit ans, le retour au café près du cirque dix ans après (et la découverte de la photographie de Rome « vers trente ans »), et le temps de la narration, vers 1992. Ce n'est que tard dans le récit que le narrateur nous donne une série d'indices nous permettant de situer l'intrigue assez précisément en 1963. En plus de clarifier les dates, c'est un autre indice autofictionnel, car l'auteur – qui est né en 1945 – avait dix-huit ans cette année-là (Modiano, 1992 : 131–3, 116).

Il faut ajouter à ces niveaux temporels l'époque des années noires, qui est bien plus évidente dans le roman que dans le film, quoique subtilement. Une des phrases-clés du roman, que Jean décrit comme « inscrite dans ma mémoire » – mais qui pourrait toutefois passer inaperçue – concerne « la fin de la guerre » (Modiano, 1992 : 110–1). Il ne s'agit pas ici de la guerre d'Algérie – c'est Nahum qui fait des parallèles entre la situation des Algériens persécutés à Paris en 1961 et les Juifs traqués – mais de la

deuxième guerre mondiale. Quand Jean est sur le point de perdre Gisèle, un policier mentionne « le Dépôt », et quelques pages plus tard, il y a une référence aux Juifs traqués sous l'Occupation, y compris à Maurice Sachs, auteur de *La Chasse à courre*, livre déjà mentionné au début du roman en relation avec le père. François Vernet, qui, comme Sachs, était un auteur juif ayant vécu dans l'appartement du Quai Conti, est également mentionné (Modiano, 1992 : 152–6). L'expression « quelque chose de grave » est liée dans *Remise de peine* à des sentiments complexes de culpabilité mêlant le frère perdu et l'horreur de la guerre (Cooke, 2005 : 127–40). Comme la trahison de l'homme à Neuilly est également associée à cette expression (Modiano, 1992 : 154), cet acte prend aussi quelques résonances de la deuxième guerre mondiale, époque où la trahison faisait partie de la vie quotidienne.

Une des références les plus intéressantes se fait au café du Cirque d'hiver, où les dates commencent à se clarifier, quand Jean fait une remarque sur la différence entre 1963 et 1973, déclarant que : « en ce temps-là [1963], il restait encore des secrets à préserver » (Modiano, 1992 : 133). C'est une référence très claire à ce que l'historien Henry Rousso, dans son livre *Le Syndrome de Vichy* (1987) a nommé « la période du miroir brisé », entre 1971 et 1974. C'est l'époque du grand questionnement des Français sur leur rôle dans la Collaboration et l'Occupation, de la remise en question des

« secrets » de leur passé, et de la fracturation de leur image de soi. Jusqu'en 1971 (approximativement), avec la sortie en salles du documentaire *Le Chagrin et la pitié* de Marcel Ophüls, la France avait vécu un temps de grand refoulement, où il restait encore « des secrets à préserver ».¹¹

Le cinéma et le cirque

Il pourrait sembler paradoxal de dire que Modiano emprunte ses techniques visuelles au cinéma et ensuite de soutenir que certaines de ces techniques sont trop « compliquées » pour être utilisées dans des films ! Mais tel semble parfois être le cas. Morris (2000) et Nettelbeck (2006) sont parmi ceux qui, les premiers, ont analysé les techniques cinématographiques utilisées par Modiano dans ses écrits. Mais les techniques modianiennes de « surimpression » et de « fondu », où deux époques se mêlent, pourraient nuire à la compréhension de l'intrigue au cinéma, en interrompant l'histoire. Il serait peut-être plus exact de dire que, dans les récits, ces types de « scènes » sont à la fois cinématographiques et romanesques. Cela s'applique, par exemple, à l'épisode d'*Un cirque passe* où l'enquêteur Guélin commence à se désagréger sous les yeux de Jean, et à se confondre avec les individus que retrouvait son père dans les halls d'hôtels ou dans les

cafés (Modiano, 1992 : 152). Ou prenons cet exemple des « scènes figées » dans la mémoire du protagoniste :

[D'ailleurs] ni Ansart ni Jacques de Bavière ne nous prêtaient la moindre attention.

Brusquement, ils se trouvaient loin de nous, dans un autre espace, et aujourd'hui que cette scène s'est figée pour toujours, je dirais : dans un autre temps. (Modiano, 1992 : 106).

Ce type de scène serait difficile à rendre de manière naturelle ou convaincante au cinéma.

De même, comment traduire visuellement et spatialement le mélange de rêve et de réalité typique de Modiano : « Plus rien n'avait de réalité autour de nous », ou « Nous traversons le vestibule et l'appartement se détache du passé » (Modiano, 1992 : 119, 122) ? Dans le roman, la peur constante que Gisèle disparaisse s'insère dans cette dynamique de rêve et de réalité, mais comment rendre cette tension au cinéma, sinon à travers les dialogues ?

Il est cependant vrai que la description de nombreuses « scènes » du roman – surtout celle des souvenirs – est très visuelle :

Aujourd'hui que j'essaie de me souvenir de ce soir-là, je vois deux silhouettes avec un chien qui remontent l'avenue. Autour d'eux, les promeneurs sont de plus en plus rares, les terrasses des cafés se vident, les cinémas s'éteignent. (Modiano, 1992 : 93)

Visuellement frappante aussi, cette autre scène de souvenir, très précise, racontée au présent, avec des détails jetés en vrac, presque comme des notes de scénariste :

Nous prenons le pont du Carrousel et, dans mon souvenir, nous suivons le quai, à gauche, en dédaignant le sens unique, nous passons devant le pont des Arts, nous roulons à une allure lente, sans qu'aucune voiture ne vienne dans l'autre sens. (Modiano, 1992 : 122)

Dans ce volume, Nettelbeck relève des exemples de textes modianiens où le cinéma est entouré d'une aura légèrement négative. Il faut néanmoins souligner que les salles de cinéma sont un havre et un refuge dans *Un cirque passe*. En fait, elles remplissent ce rôle bien mieux que la ville de Rome, qui n'est pas simplement un havre

rêvé, mais aussi un endroit où Jean doit retourner pour « conjurer » le passé de la soirée douloureuse avec son père et la remplaçante de la mère (Modiano, 1992 : 116). Notons que Jean et Gisèle ont le droit d'amener le chien Raymond – représentant du petit frère compagnon – dans certaines des petites salles du dix-septième arrondissement. Dans ce sens, nous pouvons même dire que le cinéma dans ce roman permet la reconstitution de la famille : pensons à l'idée de la « grande famille » du cinéma dans *Livret de famille* (1977 : 90). Cela est d'autant plus convaincant si nous considérons que Gisèle, en tant que femme aimée, est une représentante de Luisa Colpeyn, actrice de cinéma et de théâtre. Rappelons également que ces salles de cinéma se trouvent dans des zones liées au père (l'un d'eux s'appelle « le Maillot palace ») et qu'un des films s'appelle « L'Aventurier du Rio Grande ». Ce titre soulève des associations avec Albert Modiano, le père aventurier aux cheveux gominés qui lui donnaient des allures d'Américain du Sud (Modiano, 1992 : 87, 113). Dans cette optique, bien que Nahum et Santamaria aient souligné l'importance pour Jean de couper avec le père et la mère en vendant le projecteur et les films amateur, le cinéma semble offrir une certaine complétude familiale dans *Un cirque passe*.

Et qu'en est-il de ce cirque ? Blanckeman trouve le titre du roman « surprenant » (2010 : 261). Morris souligne que la première référence au cirque vient très tard dans le

texte, et suggère un lien avec le silence, à travers l'expression impliquée : « un ange passe » (Morris, 1996 : 200). Nous nous permettons de suggérer encore une fois un lien avec Rudy dans ce jeu d'associations (ange/silence). Ann Murphy remarque que le cirque dans ce roman est à la fois présent et absent, et toujours de passage. Pour elle, le chapiteau du cirque peut se voir comme « a protective, womblike structure » et « a magic circle of wholeness and timelessness equated with the innocence of childhood » (2005 : 175). Il est dans ce sens intéressant, et peut être plus qu'une coïncidence heureuse, que Nahum ait choisi de tourner les séquences des films d'enfance au bassin du Luxembourg, avec sa forme *circulaire*.

Le cercle – et c'est l'étymologie du mot « cirque » – connote effectivement la totalité, mais aussi le retour éternel. La deuxième visite de Jean au café du Cirque d'hiver dix ans après la mort de Gisèle, visite absente du film, fait partie de cette notion de retour. La prolépse de la fin du film de Nahum s'insère aussi dans l'idée de la circularité des souvenirs. Mais certains souvenirs sont trop douloureux pour être abordés de front, si bien que le remords du narrateur pour sa trahison de l'étranger au manteau bleu marine ne se fait sentir que vers l'âge de trente ans. (Ce sont de « *vagues* remords » cependant, puisque, comme nous l'avons vu, ils sont liés à la fois à la disparition du frère et du père, et peut-être bien davantage au père, à cause de ce manteau bleu marine).¹² Il est

intéressant que Jean se compare ici à un « équilibriste » ayant traversé un gouffre, dans une image que l'on pourrait associer aux funambules des cirques (Modiano, 1992 : 151). Cette image est reprise dans les scènes d'ouverture du film, où il n'est pas trop poussé d'imaginer les passants comme des équilibristes sur le « fil » du pont de Passy. Notons également que la couverture de Pierre-Le Tan montre la présence massive de ce métro aérien, tout en suggérant l'idée d'un gouffre en dessous.

Dans ce cirque de la mémoire, qui ne fait que passer éternellement, certains membres de la famille de Modiano ont des rôles de vedette. Un des groupes qui paraissaient réellement au Cirque d'hiver, le Cirque Médrano est déjà présent dans le premier roman de Modiano, *La Place de l'étoile* (1968). Stéphane Chaudier joue joliment sur ce nom dans son article « Le Cirque Modiano » (2012). Dans le roman de 1968, le père a le rôle d'un clown, dans un « double act » avec Schlemilovitch fils, et la mère est une prostituée, ce qui la rapproche encore plus de Gisèle (73, 50). Mais c'est dans *Remise de peine* que le cirque a le plus d'importance. Les deux petits enfants, Patoche et son frère, imaginent que les femmes qui s'occupent d'eux font partie d'un cirque. La joie et l'innocence des petits devant cette idée – et surtout leur union fraternelle dans l'imagination – nous font penser aux propos de Murphy sur le « magic circle of wholeness ». Mais comme toujours avec Modiano, le bonheur est dilué. L'accident de la

petite Hélène est associé à la phrase-crypte du récit : le « quelque chose de très grave » qui est aussi lié à la perte du petit frère.

Nous avons vu que, dans *Un cirque passe*, la mère de Modiano, de par son statut d'artiste et des liens topographiques, peut être assimilée à Sylvette, cette « bête de cirque ». L'association se fait plus facilement à la lumière du roman ultérieur, *La Petite Bijou*, où la figure maternelle, « Trompe-la-Mort » est assez explicitement présentée comme un cheval de cirque, à travers la couleur jaune liant les harnais du protagoniste du livre « Le Vieux cheval de cirque » et le manteau de la mère (Modiano, 2001 : 31, 27). Pour ce qui est de Modiano lui-même, son représentant dans *La Petite Bijou* se compare à « une pauvre petite bête de cirque », dans un clin d'œil à la compulsion de l'auteur à se mettre en scène dans ses romans (Modiano, 2001 : 82).

Conclusion

Le beau film d'Alain Nahum est fidèle aux sentiments prédominants de ce texte de Modiano, ainsi qu'aux objets et aux décors, et même à certains des procédés de l'auteur. Comme son droit de créateur le lui permet, le cinéaste a condensé des éléments, et en a rajouté certains (le projecteur, la mort louche de Grabley, un tourne-disque...). Le film garde assez de mystère pour mériter la description de « modianesque ». Cela nous amène

à nous demander si les romans les plus « policiers » de Modiano ne seraient pas les mieux adaptables ? Rappelons que Jacques Santamaria a été accepté par Modiano comme scénariste en raison d'adaptations qu'il avait faites de l'œuvre de Simenon. En tout cas, même si l'adaptation cinématographique « fige » l'image que nous avons des personnages d'un roman, c'est surtout de l'image corporelle qu'il est question. Frilet et Smet, avec leurs visages songeurs, parfois mélancoliques et mystérieux, ont de beaux physiques modianiens – quoique Frilet ne fasse pas les deux mètres des narrateurs auto-diégétiques des textes.

Le film est aussi le lieu de quelques résonances qui n'ont peut-être pas toutes été voulues par Nahum mais qui participent de la notion très modianienne de « coïncidence ». Par exemple, même si le jeune frère est absent du film, et seulement indirectement présent dans le roman, les dernières scènes de la caméra amateur au bassin du Luxembourg montrent un enfant de dix ans, l'âge qu'avait Rudy lorsqu'il est décédé. Il faut se souvenir que tous les éléments du cirque familial ne sont pas aussi complets dans le film, et il importe aussi de réfléchir sur l'absence relative du poids des années noires, qui ont une présence subtile mais considérable dans le roman. Mais souvenons-nous avant tout qu'un roman est un objet plus dense qu'un film. Vers la fin d'*Un cirque passe*, Jean met un « balluchon de livres » dans la voiture dans laquelle il compte partir

pour l'Italie avec Gisèle, où il espère travailler dans une *librairie* (Modiano, 1992 : 156, 135). Une preuve, s'il en fallait une, de l'amour de l'auteur pour la richesse des textes écrits, même si ses techniques visuelles démontrent aussi sa grande admiration pour le cinéma.

Remerciements

Je remercie Monsieur Alain Nahum pour son aimable collaboration.

¹ Colin Nettelbeck (2006) a analysé l'échec relatif du projet de Laconte, qui visait à « dire les choses sans les dire » dans *Le Parfum d'Yvonne*.

² L'importance de la lumière nocturne contraste avec les espoirs du protagoniste de passer le printemps à Rome, sous le soleil (Modiano, 1992 : 97). La manipulation de la lumière est également réussie dans *Le Parfum d'Yvonne* – avec ses tonalités estivales, ses scènes de pénombre, et ses scènes de remémoration vacillantes. Cela nous conduit à penser que le domaine de la lumière est un des points forts de ces deux adaptations cinématographiques – probablement en raison du fait que Modiano a beaucoup emprunté aux techniques de cinéma, ou du moins a été inspiré par le cinéma pour l'élaboration de ses romans.

³ Nous apprenons à la page 148 que le prénom du narrateur est Jean, autre indice autofictionnel pour ceux qui savent que le prénom complet de Modiano est Jean-Patrick. Voir Morris pour

quelques références autobiographiques concrètes dans ce roman : collège, caserne, etc. (1996 : 192–3).

⁴ Autre clin d’œil à Modiano : dans le film, l’antiquaire explique à Jean que les gens veulent acheter les films amateur car « [ils] voient des existences qui ne sont pas les leurs et ils fabriquent des existences qu’ils n’ont pas eues. »

⁵ Voir la rubrique « Coats » de l’index de *Present Pasts* de Cooke (2005) pour l’importance des manteaux dans l’œuvre modianienne.

⁶ Kaminskas (1998) soutient que c’est à cause de Gisèle que Jean retourne aux souvenirs d’enfance.

⁷ Guy Neumann (1999) a été un des premiers à analyser la figure du chien chez Modiano. Voir aussi les travaux de Gellings (2000) ; Donadille (2007) ; Cosnard (2010 : 245–50).

⁸ Pour l’idée de jeux autofictionnels avec l’*auto*-tamponneuse [sic] de *Remise de peine*, voir Cooke, *Present Pasts* (2005 : 135–8). Sur la couleur vert pâle de ce jouet voir Donadille (2007).

⁹ Cosnard (2010: 248) fait une belle synthèse de l’association chien-voiture-mort-frère, à laquelle il ajoute l’éther de l’accident où Modiano a été renversé par une camionnette vers l’âge de cinq ans (Modiano, 2005 : 33–4). Dans ce qui constitue peut être une fictionnalisation de la scène de la découverte de la mort de Rudy, le protagoniste d’*Accident nocturne* se souvient d’un « épisode malheureux » à douze ans, où il a soudain éprouvé le fort besoin de s’enfuir d’une voiture pour quitter sa mère et le « défroqué » qui l’accompagnait (Modiano, 2003 : 135–6). Voir aussi l’analyse de Donadille de cet épisode dans le présent recueil.

¹⁰ Voir Cooke et Nettelbeck (2006 : 47–8, 53) pour l’idée de la mère comme objet d’amour et de haine/vengeance.

¹¹ Nous pouvons, bien sûr, donner les dates 1968–9 comme coup d’envoi pour la période du miroir brisé, si nous voulons situer les premiers livres de Modiano à l’avant-garde de ce mouvement. C’est aussi le moment de la mort de Charles de Gaulle, et de mai 1968.

¹² Dans le roman, le narrateur est initialement un peu indifférent au sort de l’homme trahi, se disant que l’homme est monté dans la voiture de son plein gré (Modiano, 1992 : 107). Le film de Nahum souligne davantage la notion de culpabilité, car Pierre et Jacques poussent l’homme de force dans la voiture et Jean semble en éprouver du remords tout de suite.

Références

Astruc A (1948) Naissance d’une nouvelle avant-garde : la caméra-stylo » [repris dans *Du stylo à la caméra... Et de la caméra au stylo, Écrits (1942-1984)*. Paris : L’Archipel, 1992].

Bazin A (1952) Pour un cinéma impur. Défense de l’adaptation [repris dans *Qu’est-ce que le cinéma ?* Paris : Cerf 1976].

Blanckeman B (2009) *Lire Patrick Modiano*. Paris : Armand Colin.

Blanckeman B (2010) Patrick Modiano, À titre de. Dans : Julien A-Y (dir.) *Modiano ou les intermittences de la mémoire*. Paris : Hermann, pp.255–66.

-
- Breut M (1993) Un tour de passe-passe romanesque. Dans : Bedner J (dir.) *Patrick Modiano*. Amsterdam-Atlanta : Rodopi, pp.103–18.
- Camelin C (2010) « « J'ai la mémoire de vêtements » ». Dans : Julien A-Y (dir.) *Modiano ou les intermittences de la mémoire*. Paris : Hermann, pp.177–99.
- Cauhaupé V (2009). Modiano Cantabile. *Le Monde*, 15–16 novembre, 7.
- Chaudier S (2012) Le Cirque Modiano. Dans : Heck M et Guidée R (dir.) *Modiano*. Paris : Éditions de l'Herne, pp.133–46.
- Cooke D (2005) *Present pasts : Patrick Modiano's (Auto)Biographical Fictions*. Amsterdam-New York : Rodopi.
- Cooke D et Nettebeck C (2006) Modiano in the Feminine : À nous deux, Madame la vie. *Nottingham French Studies* (45)2. 39–53.
- Cosnard D (2010) *Dans la peau de Patrick Modiano*. Paris : Fayard.
- Donadille C (2007) La littérature d'enfance : l'autre côté du miroir. Dans : Flower J (dir.) *Patrick Modiano*. Amsterdam-New York : Rodopi, pp. 271–90.
- Gellings P (2000) Patrick Modiano, de Choura à Bobby Bagnard. *La Nouvelle Revue française* 554. 233–42.

Kaminskas J (1998) Modiano's Female Trilogy : *Voyage de nocés, Fleurs de ruine, Un cirque passe*. Dans : Guyot-Bender M et VanderWolk W (dir.) *Paradigms of Memory*. New York : Peter Lang, pp.89–101.

Meyer-Bolzinger D (2010) La maison : un lieu de mémoire ? Dans : Julien A-Y (dir.) *Modiano ou les intermittences de la mémoire*. Paris : Hermann, pp.201–18.

Modiano P (1968) *La Place de l'étoile*. Paris : Gallimard (Folio).

Modiano P (1975) *Villa triste*. Paris : Gallimard.

Modiano P (1977) *Livret de famille*. Paris : Gallimard.

Modiano P (1984) *Quartier perdu*. Paris : Gallimard.

Modiano P (1986) *Dimanches d'août*. Paris : Gallimard.

Modiano P (1988) *Remise de peine*. Paris : Seuil.

Modiano P (1989) *Vestiaire de l'enfance*. Paris : Gallimard.

Modiano P (1992) *Un cirque passe*. Paris : Gallimard (Folio).

Modiano P (1993) *Chien de printemps*. Paris : Seuil.

Modiano P (2001) *La Petite Bijou*. Paris : Gallimard.

Modiano P (2003) *Accident nocturne*. Paris : Gallimard.

Modiano P (2005) *Un pedigree*. Paris : Gallimard (Folio).

Modiano P (2010) *L'Horizon*. Paris : Gallimard.

Morris A (1996) *Patrick Modiano*. Oxford : Berg.

Morris A (2000) *Patrick Modiano*. Amsterdam-Atlanta : Rodopi.

Morris A (2005). Un chien de perdu, deux de retrouvés : Patrick Modiano's *Chien de printemps* and Joseph Losey's *Monsieur Klein*. *French Studies Bulletin* (26)97. 4–7.

Murphy A (2005) Confusion in the Service of Clarity : The Circus in Patrick Modiano's *Un cirque passe*. *Romance notes* (45)2. 171–80.

Nettelbeck C (2006) Modiano's *stylo* : A Novelist in the Age of Cinema. *French Cultural Studies* (17)1. 35–53.

Neumann G (1999) « Aux carrefours de la vie » : Le chien dans les romans de Patrick Modiano. *Australian Journal of French Studies* (36)2. 289–98.

Rousso H (1987) *Le Syndrome de Vichy*. Paris : Seuil.

Santamaria J (2009). « Mon crédo : rester fidèle aux auteurs que j'adapte ». *Le Monde*, 15–16 novembre, 7.

Filmographie

Godard J-L (1960) *À bout de souffle*.

Leconte P (1994) *Le Parfum d'Yvonne*.

Nahum A (2009) *Des gens qui passent*. [Sorti initialement comme téléfilm, France 2, 20 novembre 2009].

Ophüls Marcel (1971). *Le Chagrin et la pitié*.

Poirier M (2001). *Te Quiero*.

Sources électroniques

Cléder J (sans date). L'adaptation cinématographique.

Disponible à <http://www.fabula.org/atelier.php?Adaptation>

Maître de conférences à Saint Patrick's College, Drumcondra (Dublin City University), Dervila Cooke est l'auteur de *Present Pasts : Patrick Modiano's (Auto)Biographical Fictions* (2005). Elle a aussi écrit plusieurs articles sur Modiano, analysant des éléments autofictionnels et intertextuels de son œuvre, la notion de flânerie, la présence des années noires, et dans le cas de son article sur *Paris Tendresse* dans *The Australian Journal of French Studies*, l'interaction entre le texte de Modiano et les images photographiques de Brassai. Ses autres centres d'intérêts incluent le cinéma, la représentation de Paris, et les études québécoises.